

Cartaphilus 3 (2008), 20-30
 Revista de Investigación y Crítica Estética. ISSN: 1887-5238

SOBRE ROSTROS CAÍDOS. LA CONSTRUCCIÓN DE UNA ESTÉTICA EN *EL DESIERTO Y SU SEMILLA*, DE JORGE BARON BIZA

Acercamientos a la novela.

"Cada novelista, cada novela, debe inventar su propia forma. Ninguna receta puede reemplazar a esta continua reflexión (...) Lejos de respetar formas inmutables, cada nuevo libro tiende a constituir sus leyes de funcionamiento a la vez que producir la destrucción de las mismas".

Alain Robbe-Grillet. *Por una novela nueva*

En octubre del año 2007, la editorial española 451 Editores lanza al mercado literario *El desierto y su semilla*, del escritor argentino Jorge Baron Biza. Esta oportunidad nos permite dar a conocer un poco de la génesis de esta escritura en el momento en que sale publicada por primera vez en Argentina, en el año 1998¹ y debido a la gran repercusión obtenida, se realiza una reedición en 1999. Un dato interesante si tenemos en cuenta de que se trató de la primera novela de Jorge Baron Biza², escrita desde una suerte de periferia con relación a los centros de consagración intelectual en nuestro país. En el Suplemento de cultura Radar libros, del diario *Página 12* (1998), aparece mencionado como mejor libro de ficción nacional (en una entrevista a reconocidos escritores, periodistas y académicos argentinos) por el escritor Rodolfo Fogwill y la periodista y escritora María Moreno sitúa a la novela como unos de los libros "injustamente ignora-

dos" del año. Por su parte, Leonardo Tarifeño, en el anuario de la revista *Rolling Stone* (1998), hace una revisión sobre las obras literarias que "marcaron el rumbo" en 1998, y ubica a *El desierto y su semilla* entre las cuatro mejores novelas del año.

La aparición de esta novela irrumpe en la escena literaria argentina y provoca un desafío renovado en el modo de contar una anécdota, de crear una voz propia dentro del panorama de la narrativa de la última década del siglo XX en la Argentina. En palabras de Ariel Dilon, este texto se inscribe en "una posición radicalmente ajena a cualquiera de los lugares comunes de la literatura argentina" (1998: 25).

La novela narra una historia basada en una catástrofe familiar. Se trata de una obra de ficción que recoge algunos acontecimientos que conmocionaron a la opinión pública en la década del sesenta: la tragedia familiar de los Baron Biza³. El autor de la novela es uno de los hijos de este matrimonio, protagonista directo de la tra-

¹ Publicada por Editorial Simurg, Buenos Aires, Argentina en 1998 y posteriormente en 1999. Nosotros trabajamos con la segunda edición.

² El escritor residía en la ciudad de Córdoba y publica esta primera novela en una pequeña editorial de Buenos Aires.

³ La noticia tuvo gran repercusión en la prensa argentina. En agosto del año 1964, Raúl Barón Biza arroja vitriolo en la cara de su esposa, Clotilde Sabattini y al día siguiente se dispara un tiro en la sien. Tras un largo y doloroso proceso de reconstrucción facial en el cual es asistida por su hijo, y después de 12 años, la mujer se suicida. En 1998 Jorge Baron Biza da a conocer esta historia a través de esta novela en la que el autor, llevando a un límite las transgresiones al género autobiográfico, escribe su historia como si fuera la de otro. La novela tuvo muy buena aceptación de la crítica y significó la entrada al circuito literario de su autor. En septiembre del año 2001, Jorge Baron Biza decide finalizar con su vida. Su muerte -inscripta en la leyenda familiar- sigue alimentando y enrareciendo una vez más, las fronteras entre lo real y lo ficcional, y actualizando en esta economía entre muerte, vida y escritura la pregunta sobre dónde comienza y dónde termina una obra.

gedia y acompañante de su madre en el doloroso y paradójico proceso de reconstrucción de su rostro.

Si bien estos datos introductorios fueron suficientes para que parte de la crítica leyera a la novela en clave autobiográfica, el modo en que estos materiales aparecen trabajados en el interior del texto nos han posibilitado realizar otras lecturas, observando, además, ciertos manejos estratégicos que el autor efectúa transgrediendo los límites del género autobiográfico⁴. En este punto, lo vivido y lo fictivo se entremezclan en una trama que desborda el acontecimiento biográfico. Ariel Dilon lo sugiere de una forma precisa: "Al contrario de ampararse en la fuerza implícita de su historia, el narrador apela a todas las potencias de la ficción para alcanzar un principio de realidad que a la vida misma se le sustrae" (1998: 25).

Una lectura en vacilante clave

En trabajos anteriores⁵ hemos realizado una lectura de la novela desde su matriz genérica, que nosotros enmarcamos dentro de la variante de la autoficción. En la obra encontramos desplegados una serie de procedimientos autoficcionales que van desde los elementos paratextuales más visibles (su consideración como "novela" en las primeras páginas) hasta los juegos con el nombre propio y con las "fuentes" que aparecen detalladas al final de la obra. Procedimientos utilizados -a nuestro criterio- para lograr un distanciamiento con la materia objeto de narración. Nombres cambiados, lugares reinventados, descentramiento de la lengua en una suerte de cocoliche globalizado, le permiten al autor escribirse a sí mismo como otro, y a partir

de allí, poner en palabras un acontecimiento que desborda los límites de lo verosímil.

A mitad de camino entre lo novelesco y lo autobiográfico, el género autoficcional propone un pacto de lectura ambiguo, ya que la cuestión de la veracidad pierde relevancia. Por el contrario, lo que cobra importancia es el lugar que ocupa la ficción en la construcción de una identidad a la hora de narrar la propia vida. El género de la autoficción se define como "la ficción que alguien decide hacer de uno mismo" (Robin, 1996: 61) pero desplazándose del "pacto" de referencialidad autobiográfica. Ya no se trataría del autobiógrafo, sino de un autoficcional: alguien que decide hacer una ficción de sí mismo y que es consciente de todas las ficciones que lo atraviesan.

En *El desierto y su semilla*, lo anecdótico de la tragedia familiar da paso a una experiencia de escritura encargada de reconstruir la identidad de un yo que se ha vaciado de sentido, que se ha desfigurado al igual que el rostro de su madre, y que necesita de las metáforas de la ficción para intentar armarse de una voz, de un nuevo rostro.

Estos mecanismos no sólo le permiten al autor construirse como personaje, sino también crearse una identidad narrativa a partir de las estrategias de figuración y desfiguración del lenguaje. Podríamos suponer entonces que existe un uso estratégico del género a partir del cual se escenifican los restos de un relato familiar que ya no está pero que ha dejado su huella trazada.

Es entonces que la escritura como acto se convierte en un medio para dotar de sentido -a través de la ficción, del ejercicio de la autoficción- a un acontecimiento que linda con el sinsentido. A partir de esa búsqueda de sentidos el autor pone en escena su propia búsqueda de un *nombre propio* y en esa apuesta apela a la invención de sí mismo narrándose como otro, como un *extranjero* en su propia lengua.

Y si la invención de un Nombre Propio aparece ligada a la invención de un estilo que traza su propia huella, es en el terreno de una nueva lengua en el que ese estilo se metamorfosea. Es en la creación de "ráfagas de cocoliche" que el autor disemina en la novela donde encontramos

⁴Los juegos con el género autobiográfico se dan en diferentes niveles textuales. Como primeros ejemplos podemos mencionar algunos elementos paratextuales (contratapa, copyright, primeras páginas, nota final, etc.) que juegan con ese pacto ambiguo establecido entre lo autobiográfico y lo ficcional propiamente dicho.

⁵ Trabajo final de licenciatura en Letras Modernas, "Los rostros de la escritura. Una lectura de *El desierto y su semilla*, de Jorge Baron Biza" (Facultad de Filosofía y Humanidades, Escuela de Letras, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina). Texto inédito. Año 2000.

una sintaxis particular (en la que utiliza estructuras gramaticales del francés, del italiano, del inglés pero cuyo contenido está en español) que opera como una suerte de lengua extranjera.

Sintaxis propia que marca un límite del lenguaje mismo y lo descentra (ya no leemos una lengua sino varias entremezcladas). La intensidad del cocoliche estaría instaurando la búsqueda de la propia voz, desbordada, excesiva, que sólo puede provocar descentramiento a través de su temblor.

El recurso al cocoliche nos muestra de qué modo la identidad narrativa del protagonista se convierte en una zona de extrañamiento, de "tierra de nadie" que establece distancias desde ese espacio interior *fuera de lugar*, descentrado; en el que se debate lo idéntico y lo otro en el relato de sí mismo. Verse a sí mismo como otro, en un proceso de desplazamiento constante. Verse a sí mismo desde una mirada ajena, en el que la identidad sólo queda marcada a través de lo que queda de ese extrañamiento. El cocoliche instaura el sello propio de la voz enunciativa, creando un espacio personal, intransferible, de invención.

Podríamos pensar que el uso de este procedimiento lingüístico estaría funcionando como una estrategia particular que el autor efectúa en la autoinvención de sí mismo; en la "ficción del sujeto" que, desde la autoficción se estaría delineando. En este pacto de lectura paradójico el escritor despliega una práctica de escritura en la que ejerce un "extrañarse de sí mismo" y se vuelve, en palabras de Kristeva, "un intermediario de esa extrañeza permanentemente recobrada" (1999: 76)⁶.

La apelación a la escritura de una vida, apelando a la vez a la construcción de un nombre, indaga además sobre la creación de un linaje propio, no ya fundado sobre la genealogía familiar, sino sobre una *autoinvención* que es producto de esa lucha permanente por desterrar o volver a otorgar un lugar *otro* al nombre del padre.

Este relato autoficcional no recurre a la conformación de un "mito" familiar –tal como apelarían algunas autobiografías–, sino que se trata de una construcción del sujeto de la escritura –y en la escritura–, una elección y una constancia de su ser como sujeto. Dice el autor, en una NOTA luego del final de la novela:

NOTA: Originariamente, fui inscripto en el registro civil como Jorge Baron Biza (Registro Civil de Buenos Aires, 1067, 22 de mayo de 1942). Cada vez que mis padres se separaban, la conciencia feminista de mi madre exigía que se me agregase el Sabattini de su familia. Mi nombre actual es Jorge Baron Sabattini. No sé si 'Jorge Baron Biza' debe ser considerado mi otro apellido, mi patronímico, mi seudónimo, mi nombre profesional, o un desafío" (J.B.B). (pág. 248)

¿Qué se hace con los restos?, parecería ser la pregunta que se formula el autor a lo largo de toda la novela y es la insistencia de esa búsqueda la que motoriza el relato de ese álbum familiar estallado y fragmentado por la tragedia.

Cuando el rostro cae

"El revés del rostro no es un enigma sino un misterio: ¿qué hay detrás del rostro sino una sospecha de vacío?"
Nicolás Rosa. **La lengua del ausente.**

En estrecha conexión con la dimensión que se abre en torno al género autoficcional, indagamos en otro nivel de análisis que se relaciona con la construcción de la identidad narrativa del protagonista en consonancia con el proceso de destrucción y reconstrucción del rostro materno. Podríamos decir que este vínculo se traza en toda la novela, marcando un camino que nos lleva a preguntarnos sobre algunas consecuencias que se dejan entrever cuando un rostro cae y con él, un conjunto de atributos susceptibles de ser remitidos a una identidad. Muchas cosas suceden en ese vínculo entre madre e hijo, en esa relación dialéctica entre lo que se mira y lo que mira: esa paradójica reconstrucción del rostro que al mismo tiempo va mostrando el tránsito

⁶ KRISTEVA, J. *El porvenir de la revuelta*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1999.

to de la cara a la calavera, el despojamiento, el vacío.

Si el rostro es el lugar de la mirada -y esta es una operación fundamental que recorre toda la narración- desde donde se mira y se es mirado, la *relación visual* que se instaura en la novela entre el rostro destrozado de la madre y su hijo enmarca todo el proceso de demolición experimentado por el narrador, en consonancia con el paso de la cara a la calavera que experimenta su madre en vida y del cual el protagonista es testigo. El acto de ver remite, en este punto, a un vacío (metafórico y literal) que "mira" al narrador y, en algún sentido, lo constituye⁷. Ante la visión permanente de la caída, de la pérdida del rostro de su madre (a través de los tortuosos tratamientos que, paradójicamente, intentan reconstruirlo), podemos suponer que el narrador experimenta su propia pérdida, su propio vacío, y todo lo que ve estaría marcado por la pérdida del rostro materno. El acto de ver lo abre a un vacío que lo mira, lo "toca" y compromete hasta lo incomprendible. El rostro es sometido a una operación de vaciamiento de toda sustancia a medida que se maniobran sobre él los desprendimientos de piel para limpiar las heridas, los ojos sin párpados, los huecos en las mejillas, la presencia del hueso:

Sólo cuando nos dejaron tranquilos en el cuarto, pude observarla con detenimiento. **Faltaba todo**⁸. Los injertos de urgencia no estaban más; los pesados párpados con quelonios no estaban

más, y las cuencas mostraban los ojos en blanco, hundidos y completamente inmóviles. Lo poco que antes quedaban de los labios y la mejilla más dañada, también habían desaparecido. Se veían porciones de huesos del pómulos, de la mandíbula, los dientes y molares, con la lengua laxa que sobresalía un poco entre los huecos de la dentadura. El pelo estaba prisionero de una cofia. La contemplé varias horas, absorto. (pág. 81)

Después de un tiempo que no pude controlar, **me dije que, para mí, se había acabado la ilustración**. No tendría nunca más la necesidad de buscar en la biblioteca de la infancia esas láminas anatómicas superpuestas, con todos los niveles de lo interior. Ya sabía lo que somos. (pág. 84)

A partir de esa mirada de lo profundo, de lo que hay debajo de la piel, se abre una profundidad que es vacío, un ocultamiento que develaría algo de ese misterio, de ese caos que se oculta detrás del rostro. La enigmática presencia del hueso, esa presencia que a la vez marca un umbral y un franqueamiento de ese umbral.

Es a partir de esta **relación dialéctica de la mirada** (lo que se genera *entre* lo que se ve y lo que lo mira) que se instaura el vaciamiento y desintegración en el yo del narrador protagonista. El yo permanece vaciado en ese proceso de demolición -en vida- del rostro materno.

Asistimos de este modo a la proliferación de dos series: la del yo-sujeto que narra y la del rostro que aparecerían articuladas en la escritura, no de una manera estable sino de forma fragmentaria. La serie del sujeto que se vacía en un proceso de demolición de su subjetividad y de su nombre, la elaboración escamoteada de un nombre otro; y la serie del rostro, o del cuerpo, en movimiento constante, vivo y que va mutando cada vez, como un resto opaco, extraño, que emite un idioma sabido a medias, y que va escapando de las nominaciones en su devenir desfigurado.

El rostro se convertiría (en ese proceso descarnado de huesos, colgajos, quelonios, cavidades y huesos) en un "volumen portador de vacíos" (seguimos a Huberman). Un vacío que mues-

⁷ George Didi-Huberman trabaja sobre la modalidad de lo visible y su relación con lo que se mira. Al respecto, sostiene que el acto de ver no se piensa ni se siente sino en una experiencia del tacto. Sus planteos están ligados a la fenomenología de la percepción al afirmar que existe un encabalgamiento entre lo visible y lo tangible: "Cada cosa por ver, por más quieta, por más neutra que sea su apariencia, se vuelve *ineluctable* cuando la sostiene una pérdida -aunque sea por medio de una simple pero apremiante asociación de ideas o de un juego de lenguaje- y, desde allí, nos mira, nos concierne, nos asedia (...). Tal sería entonces la modalidad de lo visible cuando su instancia se hace ineluctable: un trabajo del síntoma en el que lo que vemos es sostenido por (y remitido a) una obra de pérdida" (Didi-Huberman, 1997: 17).

⁸ Todos los remarcados en negrita que aparezcan en las citas de la novela de aquí en adelante son nuestros.

tra la pérdida de un rostro (el paso del rostro al no – rostro) y al mismo tiempo "mira" y atraviesa al narrador (imponiéndole un *adentro*, un volverse sobre sí). Y es a partir del régimen de la mirada que se instaura con relación a las descripciones que se elaboran de ese rostro materno, que el narrador se somete a un "proceso de exposición de lo interno" (al igual que la cara de su madre), a través de todos los intentos de *figuratizar* lo desfigurado. Son esos intentos metafóricos fallidos los que delinearán la máscara textual a ese yo fracturado.

En este sentido podemos decir que el narrador se encuentra ante una experiencia de lo límite: límite de la representación, límite de la razón, límite del lenguaje mismo ante ese rostro "portador de vacíos", un rostro que en sus transformaciones transgrede todo intento de representación. De algún modo, los huecos de la cara, las cavidades hundidas de los ojos, la presencia del hueso, estarían escenificando "el ser del lenguaje en el franqueamiento de sus límites" (Foucault, 1999: 167)⁹ un umbral más allá del cual no hay lenguaje posible. Desde este punto de vista, podemos pensar en otro conjunto de operaciones que se abre en la novela para dar cuenta de estas imposibilidades y lograr otras representaciones estéticas de lo monstruoso.

Composición de nuevas zonas

"Lo más profundo que hay en el hombre es la piel".
Paul Valéry

Los diferentes niveles de análisis que hemos atravesado nos conducen indefectiblemente a reflexionar sobre la materialidad de ese rostro materno quien –a través de su silencio– es el verdadero protagonista de la narración. Su presencia "contamina" y prolifera por todas las zonas de la de novela y lo colocan deliberadamente en un primer plano.

⁹ Foucault, Michel. "Prefacio a la transgresión", en *Entre filosofía y literatura*. Obras Esenciales, Vol. I. Ediciones Paidós, Barcelona, 1999.

El rostro es primer plano –señala Deleuze¹⁰– y ese atributo, lo abstrae de todas las coordenadas espacio-temporales, tornándolo otra cosa, volviéndolo expresión. Gilles Deleuze analiza el tema del rostro en el cine para definir lo que él llama la imagen-afección y el primer plano. El primer plano –y el rostro como primer plano– despliega una lectura intensiva más que una lectura extensiva de movimientos, esto es, un movimiento de expresión. Lo que constituiría el afecto sería ese conjunto de una "unidad reflejante inmóvil" y de movimientos intensivos expresivos. ¿Cuándo estaríamos en presencia de un rostro intensivo? Cuando los rasgos se escapan del contorno, "se ponen a trabajar por su cuenta y forman una serie autónoma que tiende hacia un límite o franquea un umbral" (Deleuze, 132).

Desde este punto de vista, el rostro se abre a una dimensión de otro orden, donde lo que se pone en juego ya no es un modo de representación específico sino justamente, la puesta en crisis de un tipo de figuración.

Como sosteníamos anteriormente, las descripciones que se desarrollan a través de la mirada, a través de ese ojo que mira, constituyen el procedimiento más adecuado para "sacudir" el aparato de las metáforas, de las significaciones, de las asociaciones, para ver sólo componentes: líneas, colores, curvas. Este predominio de lo visual, de lo óptico, sólo ve imágenes. Las imágenes –siguiendo a Deleuze– no son los objetos sino las descripciones de los objetos¹¹.

A partir de este procedimiento –que se despliega en la novela, a la manera de una cámara que filma cada detalle, cada rictus de esa carne

¹⁰ Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento*. Estudios sobre cine 1, Editorial Paidós, Barcelona, 1994, pág. 132 ss.

¹¹ Al respecto, nos interesa destacar que Deleuze toma estas postulaciones de Robbe-Grillet sobre los caracteres de la nueva novela. El privilegio de la situación óptica posibilitaría encontrar la imagen, es decir, aquello que todavía no se ha visto, que no se había podido ver al estar rodeado de las asociaciones y metáforas del mundo; y cuya irrupción provoca una alteración, una suerte de visión de lo intolerable, de lo que se oculta. Cfr. Cours Vincennes - St Denis: Bergson, proposiciones sobre el cine - 18/05/1983. www.webdeleuze.com.

en transformación- y de sus consecuencias en el plano de la narración es de lo que intentaremos dar cuenta en las páginas que siguen: qué ocurre con la transformación de la carne.

La carne como soporte *entre* la arquitectura de los huesos y la profundidad de la piel. La carne con sus movimientos y latencias, como una superficie donde la *monstruosidad* inscribe sus huellas y sus propios trazos.

En este sentido, observamos la representación estética de un rostro que a pesar de -y con su desfiguración, aparece como un *proceso dinámico*; un espacio que, en su aparente inmovilidad no cesa de moverse y de mutar, capaz de entrar en conexión con otros paisajes y zonas que hacen de esa *monstruosidad* un misterio.

En este *trayecto misterioso* pondremos el foco en aquellos fragmentos de la novela donde el rostro se eleva a un primer plano dejando entrever entre sus intersticios, una apertura hacia lo Otro, lo desemejante, lo irregular, lo diferente. Quizá podamos interrogarnos sobre los límites de nuestras percepciones y “modos de ver” la desfiguración, a la vez que intentaremos recoger algunos elementos con los que el autor ha trabajado en su escritura para *mirar* ese proceso que desborda cualquier régimen signifi- cante establecido.

Los movimientos de la carne

¿Qué entendemos por rostro, qué significa un rostro? Sabemos que el rostro puede ser entendido (en su versión moderna) como la parte del cuerpo más individualizada, más singular, como la marca que *identifica* a cada persona. Jacques Aumont (1998: 18ss) sostiene que el rostro es ante todo *rostro humano* y es el *lugar de la mirada*; lugar privilegiado de las funciones sociales, pero también es el soporte más signifi- cante que ofrece el hombre y al mismo tiempo se convierte en la máscara que no permite ver nada.

Si el hombre es rostro, dice Aumont, las imágenes del hombre, las que se inventa, las que representa, son analogías, semejanzas. El rostro es siempre el origen de la analogía. Esa relación

de semejanza entra en eclosión a partir de las primeras páginas de la novela:

En los momentos que siguieron a la agresión, Eligia estaba todavía rosada y simétrica, pero minuto a minuto se le encrespaban los músculos de su cara (...) Los labios, las arrugas de los ojos y el perfil de las mejillas iban transformándose en una cadencia antifuncional: una curva aparecía en un lugar que nunca había tenido curvas, y se correspondía con la desaparición de una línea que hasta entonces había existido como trazo inconfundible de su identidad (Baron Biza, 11).

El acontecimiento, la herida provocada por el ácido en el rostro materno, comienza a operar otra génesis en la cara. El ácido va trazando otro comienzo, irracional, sin plan alguno, con leyes desconocidas, borrando en su trayecto “las letras finales de una identidad que se iba”, como sostiene el narrador.

Fue una época agitada y colorida de la carne, tiempo de licencias en el que los colores desligados de las formas evocaban las manchas difusas que los cineastas emplean para representar el inconsciente, en el peor y más candoroso sentido de la palabra. Esos colores iban dejando atrás toda cultura, se burlaban de toda técnica médica que los quisiese referir a algún principio ordenador (pág. 12).

La carne comienza a enloquecer, convirtiendo a ese cuerpo en “un ritmo de vacíos y tensiones” (p. 22). “Una época agitada y colorida de la carne” dice el narrador, y agrega: “Esta capacidad de transformación de la carne me sumió en el desconcierto” (pág. 22). La carne como soporte de transformaciones, lo que siempre estuvo allí latente pero ahora cobra visibilidad, lo que debía permanecer oculto bajo la piel, pero ahora se expone torpemente, sin recorrido marcado y sin un modelo o analogía de referencia con la naturaleza: la carne como simulacro creador que no responde a una Idea sino que sigue los torrentes de otras fuerzas desconocidas.

El rostro comienza a componerse y representarse con otras partículas, conectándose con otras zonas y otros paisajes de la naturaleza: “La

materia de esa cara había quedado liberada por completo de la voluntad de su dueña y podía transmutarse en cualquier nueva forma, teñirse de los matices reservado a los crepúsculos más intensos y danzar en todas las direcciones..." (pág. 25).

En esta instancia asistimos a la proliferación de los componentes de la naturaleza que no respetan ningún orden ni simetría. Un caos creativo, un torrente de líneas y movimientos, de flujos y ebulliciones que en nada se parecen a una idea de Naturaleza ordenada y regular. Paisajes de dolor, exposición de lo interno, la cara de la madre es sometida a un proceso tortuoso de curaciones y extracción de los restos de piel quemada: "El descarnado cotidiano generaba una vida diferente, ajena al cuerpo y a los cuidados, origen autónomo de la sustancia orgánica liberada de toda regularidad. La laboriosidad del caos plaga" (23), dice el narrador.

Se suceden diferentes "tiempos" por los que transita el rostro desde la mirada del narrador: el tiempo de los colores, de las formas ("líneas que se extendían por caminos inesperados"), el tiempo de la carne y de los vacíos, de las cavidades y de los huecos, el tiempo de la geología, de la roca, del desierto ("un trazo de la actividad volcánica, que aparecía ya enfriada y con pretensiones de eternidad, estable, fija e inexpressiva como el desierto").

El rostro de la madre es comparado con frutos, tonalizado con distintos colores brillantes, con rocas, con ruinas románticas ("sublimadas por demolición"), con los huecos encontrados entre las cenizas de Pompeya, a la vez que las imágenes de esa carne quemada, portadora de muerte (en un proceso contradictorio y límite entre la carne muerta y la regeneración de esos tejidos que darían lugar a una nueva génesis - "irracional", "caótica"-) aparecen en palabras que escucha el protagonista en boca de un personaje: "Si no amas, la cara de tu prójimo se convierte en bisteca, en algo temible" (213); la carne como portadora de "placer o de sufrimiento".

De este modo, se observa la transmutación de la vida en geología a través del movimiento de esa carne que va variando intensamente en

su continuidad. El paso de los colores brillantes, de las formas sinuosas a la rocosidad, la piedra, el desierto:

Sobre la piel se dibujaron líneas que se extendían por caminos inesperados. Las corrientes de ácido se manifestaron con taimado retraso, moldeándose sobre la carne, erosionándola, transmutando la vida en geología, no una geología sedimentaria y horizontal, sino un trazo de la actividad volcánica, que aparecía ya enfriada y con pretensiones de eternidad, estable, fija e inexpressiva como el desierto. (pág. 24)

La carne aparece entonces como materia que, en su composición orgánica, suspende la dicotomía entre lo normal y lo anormal, lo semejante y lo desemejante, lo regular y lo irregular. Lo *monstruoso* -en esa variación continua de la materia- se convertiría en una obra con sus propias reglas, una producción-otra de la vida.

Esa *otra* generación de Vida, desde sus fuerzas más violentas hasta las formas y colores más inesperados y recónditos, refuerzan el primer plano del rostro, donde ya no se encontraría una cara sino un "paisaje" de sensaciones. El rostro cobra autonomía de sus funciones y se abre a lo Otro, una apertura abismal a una zona anterior a todo lenguaje que pulverizaría, de alguna manera, lo que de imaginario y simbólico porta un rostro.

El primer plano de ese rostro carcomido por el ácido focaliza las descripciones de cada detalle, cada curva y cavidad del rostro, hechas microscópicamente, de un modo casi minimal, hasta perder el sentido humano de las transformaciones de la carne, el desasosiego por el estudio permanente de esa piel:

Realicé mis observaciones sobre una base abstracta, fijando mi atención, **no en la mano que impulsó el ácido ni en el sufrimiento de la víctima, no en el odio o el amor que habían motivado la agresión**, sino en las relaciones espaciales de la cara de Eligia. **Si era preciso, desmenuzaba con el ojo la piel quemada hasta llegar a fragmentos tan pequeños que en ellos se perdía el sentido humano de los que ocurría**. En estos espacios minúsculos centraba mi atención

y construía con ellos relaciones con las que trataba de explicarme lo que acontecía allí. (pág. 25)

Es en estas descripciones donde el rostro se independiza de su función de rostro y comienza a cobrar otras dimensiones figurativas, o mejor - y en esto seguimos a Deleuze- de lo que se trata aquí, no es tanto de figuras retóricas para contribuir a la representación estética de lo monstruoso, sino de sensaciones (volveremos sobre este punto). El rostro se convierte así en pura expresión (Deleuze, 1994: 132) a la vez que remitiría al armado de un territorio que va captando fuerzas que sólo se hacen visibles a través de él.

El ojo que mira

La representación pictórica de "El jurista" pone en evidencia algunos puntos interesantes para el análisis que venimos realizando. La pintura manifiesta mejor que las palabras la disgregación de la carne, la falta de escala que permite la mezcla de carnes, "la irracionalidad de cada ser". En esa figura humana del siglo XVI compuesta por una mezcla de animales despellejados vivos (paratexto que se muestra en la portada de la novela) el narrador reconoce las dos caras de un mismo mal. Por un lado, la disgregación de la carne que se deshace en un ser positivo. Por el otro, en una suerte de mirada esquiciada, esa carne se transforma en una transustanciación del Mal. La mirada del narrador se conecta con ese "ojo pintado" que transmite dos sensaciones tan contradictorias:

Nunca, en mi sostenido interés por el arte, había visto un "anamorfismo psíquico" tan marcado, de manera que el mismo punto de vista y las mismas pinceladas representasen, a la vez, la inocencia más despojada y el cálculo frío y despiadado (...) Me sorprendió que esa cara imaginada cuatrocientos años atrás conservase el poder de revelar dos estados de signo moral contrarios y superpuestos (pág. 125).

En esta mediación a través de la contemplación artística, las relaciones no son del orden

de la analogía sino, sobre todo, del orden de la simultaneidad de sensaciones que desbordan el estatuto simbólico de la palabra. Lo inocente se mezcla con lo cruel, "esa perversidad más allá de las posibilidades humanas", transracional, estéril, desértica.

La fascinación casi abyecta de esa pintura nos estaría mostrando un ojo que mira y es afectado por los materiales que componen ese cuadro; componentes que en su pura materialidad ya poseen la fuerza de lo que se siente y se experimenta.

Como sostiene el narrador, en boca de un personaje:

¿De dónde proviene la fascinación de ese retrato, si no es del contraste tan evidente entre las ropas y los libros del jurista, que simbolizan un orden social, y el caos de esa cara? (...) Arcimboldi descubrió que la yuxtaposición, la falta de perspectiva y de escala, desnudan la carne mucho más que todas esas reflexiones tan racionales. Con perspectiva sólo hay copia de la naturaleza; sólo la falta de escala permite ver la mezcla de carnes, la expresión de la irracionalidad de cada ser, que así, por ausencia de normas, se convierte en carne disponible para el tenedor o el cañón. (pág. 126)

Es esa misma falta de escala, ese anamorfismo psíquico que el narrador encuentra en la pintura de Arcimboldo, la que nos hace pensar entonces, en la herramienta simbólica del lenguaje como soporte para dar cuenta de ese rostro que ya dejó de ser rostro porque aparece conectado con otras potencias de lo natural, de lo que escapa a nuestras construcciones imaginarias y a nuestras percepciones más codificadas. Estamos entrando en el terreno de las sensaciones (y aquí retomamos lo que señalaba anteriormente) al dimensionar que la imposibilidad del narrador de ver metáforas en ese rostro desfigurado, tiene que ver en parte, con la apertura a otras zonas en las que el lenguaje se fragmenta y estalla como agente aglutinante de sentidos. Estamos en presencia de una escritura de las sensaciones -como dice Deleuze- porque ya lo que se transmite no puede ser enmarcado

dentro de los límites de las figuras retóricas y sus correspondientes analogías.

En su trabajo sobre la pintura de Francis Bacon¹², Deleuze señala que hay dos maneras de superar la figuración; una es hacia la forma abstracta y la otra hacia la Figura o sensación –tal como la designa Cézanne–. El filósofo sostiene que la Figura es la forma sensible relacionada con la sensación, ya que actúa directamente sobre la carne, sobre el sistema nervioso. Desde esta perspectiva, la sensación según Deleuze tiene dos caras indisolubles: “una cara vuelta hacia el sujeto (el sistema nervioso, el movimiento vital, el ‘instinto’, el ‘temperamento’ (...)) y una cara vuelta hacia el objeto (‘el hecho’, el lugar, el acontecimiento)”. Tomando una idea de la fenomenología el filósofo sostiene que a la vez que *devengo* en la sensación, algo *ocurre* por la sensación, “lo uno por lo otro, lo uno en lo otro” (*Lógica de la sensación*, 2002: 41). La sensación entonces aparece en un terreno en la que se compromete el cuerpo en lo que se siente y en el conjunto de afectos que se despiertan. La figuración es superada por la sensación al desplegarse un cúmulo de afecciones que vinculan al ojo que mira y a los componentes de lo que se mira, y esa operación es la que sobrevive y trasciende a la obra y a los elementos que la componen.

A partir de la contemplación del cuadro de Arcimboldo podemos entender en su entera dimensión que de lo que se trata es de la transmisión de sensaciones que atraviesan lo figurativo, lo deforman y trascienden. Sensaciones que comprometen el cuerpo y que, de alguna manera, transportan al protagonista al primer plano del rostro desfigurado de su madre:

La transformación de la carne en roca tapó los colores brillantes. Comprendí que, para mí, había terminado la ilusión de las metáforas. El ataque de Arón convertía todo el cuerpo de Eligia en una sola negación, sobre la que no era fácil construir sentidos figurados (...) Sólo con el transcurso de los meses pude comprender esto en su acepción completa, y más adelante supe cómo **la imposi-**

bilidad de ver metáforas en su carne se convertía para mí en imposibilidad de pensar metáforas para mis sentimientos (pág. 24 y 25).

El rostro como pura expresión nos estaría señalando, de algún modo, la transformación de la carne. La carne como soporte y medio de lo que no se ve; la carne como revelador que desaparece en lo que revela: el compuesto de sensaciones (Deleuze y Guattari, 1995: 181) que conecta a ese rostro con las potencias de la Naturaleza, de lo animal, de lo no humano. Es a través de ella que el escritor puede componer esas zonas indiscernibles entre lo humano, lo no humano y lo animal, y cuya máxima expresión significativa la encontramos en el cuadro de Arcimboldo.

“¿Qué nos oculta la piel? ¿Qué son esos terrenos de los que nunca nadie habla?” Se interroga el escritor. “No conocemos las corrientes, ni sabemos qué fuerzas se mueven ni hacia adónde ni por qué” (pág. 74). El “misterio” del que hablábamos al principio se insinúa en estos paisajes que subyacen en el territorio volcánico del rostro, las “profundidades” de la piel:

Tenemos registros, nada más, de lo que sale a la superficie. Aquello que verdaderamente sucede ahí es inexplicable (...) Necesita haber una enseñanza fundamental allá abajo, una razón por la que superficies tan deseadas, tan cantadas, tan amadas, se conviertan por un poco de fuego o ácido en un paisaje que asombra. No en deshecho ¿comprende?, no en un derrumbe: es una nueva construcción alejada de la voluntad del arquitecto. Se necesitaría inventar una palabra que no existe, algo así como “derrumbe constructivo del enigma” (...) Allá abajo hay una potencia! (pág. 74).

Algunas consideraciones finales

El desierto y su semilla se nos presenta como una obra compleja y sustanciosa a partir de las diferentes capas y niveles que la componen. Un entramado, un tejido de significantes que apuestan no sólo a la distorsión de su formación genérica sino también -y sobre todo- a la distorsión de sus procedimientos y descripciones.

¹² Francis Bacon. *Lógica de la sensación*. Arena Libros. Madrid. 2002. Pág. 41 ss.

Durante todo el recorrido que hemos efectuado podemos observar que el rostro materno (y todo el proceso de destrucción y desfiguración que conlleva) se transforma en una figura que atraviesa y conecta varios niveles textuales: el nivel de la historia (a partir del acontecimiento trágico, el rostro y sus diferentes estados a medida que se operan en él las transformaciones que se relatan); el nivel de la construcción de la identidad narrativa (puesto que su desfiguración provoca paralelamente la desintegración de la voz que narra y su inevitable ausencia de sentidos figurados para describir lo irracional de ese rostro); hasta llegar a un nivel que podríamos denominar específicamente estético, ya que se relaciona con el lenguaje y su potencial figurador y desfigurador; es decir, las posibilidades que brinda el lenguaje para relacionar –al mismo tiempo que muestra su imposibilidad- diferentes zonas por las que ese rostro transita, escapando de su configuración de rostro al conectarse con otros espacios indiscernibles entre lo humano y lo que no lo es.

Al analizar los componentes del rostro desde su concepción como primer plano, la *monstruosidad* adquiere otros alcances y tonos, ya que de lo que se trataría –como señalamos anteriormente- es de un cúmulo de sensaciones que atraviesan el modo de representación figurativo del lenguaje y lo transforman –en palabras del escritor- en un “derrumbe constructivo del enigma”. Siguiendo a de Deleuze y Guattari¹³, lo que constituye el compuesto de sensaciones son todos aquellos devenires (animales, vegetales, entre otros) que ascienden por debajo de las superficies de la carne, territorio misterioso al que hemos analizado como un proceso dinámico, en permanente movimiento y latencia.

El interrogante que subyace a través de todo el recorrido emprendido tiene que ver con la representación de lo *monstruoso* y las características particulares que adquiere en esta novela; ya que hemos asistido a un conjunto de mutaciones y distorsiones, en las que el rostro desfigurado cobra dimensiones que lo independizan de

su función de rostro, abriendo de este modo, la posibilidad de una lectura *intensiva*.

Pensamos que más allá de las diferentes dimensiones y niveles que atraviesan la novela (la construcción de un pacto ambiguo de lectura, los procedimientos autoficcionales puestos en juego para dar cabida al acontecimiento trágico, la relación que se establece a través de la mirada y el vacío entre el narrador y su madre, etc.) el verdadero protagonista de la novela es el rostro desfigurado considerado como *primer plano* y como *pura expresión*, en conexión con otros planos y dimensiones que hablan por él, que lo hablan en su movimiento.

Esa apertura que realiza el escritor del rostro hacia otras zonas indiscernibles entre lo humano y lo no humano, entre las fuerzas de la naturaleza y el despliegue de otros movimientos de la vida y del caos, nos permite dar cuenta de otros intentos de estetización que no pasarían por moldes figurativos ni por figuras retóricas tipificadas.

De algún modo, y tal como lo hemos analizado, el lenguaje verbal no alcanza, deja huecos, agujeros por donde se filtran otras composiciones que intentan dar cuenta de esos elementos desconocidos y *monstruosos* que se ocultan bajo la piel.

Es en este punto donde una filosofía de las sensaciones nos permite esbozar una articulación que nos resulta productiva para pensar la composición de un territorio propio, donde el rostro ya no es sólo un rostro sino un estado de materiales en transformación. La carne aparece entonces como *medio* para intentar dar cuenta de algunos fragmentos de lo *misterioso*, de ciertos movimientos donde lo *monstruoso* se conecta con lo desconocido, con lo que debería permanecer oculto pero se ha develado y va adquiriendo otras tonalidades y matices. Siguiendo esta matriz de pensamiento podemos decir que es a partir del tratamiento que se le otorga al rostro en sus diferentes niveles y dimensiones es que adquiere otro estatuto, capaz de producir una serie de efectos que lo independizan de su función de rostro, hasta incluso desprenderse y sobrevivir a la anécdota que le dio origen.

¹³ Deleuze, G. Guattari, F. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona. Editorial Anagrama. 1995. Pág. 181.

Y es en relación a este punto que nos preguntamos -para finalizar- si no ha sido este tratamiento particular que el escritor Jorge Baron Biza le otorga a la representación estética del rostro, el que le ha permitido lo que él tanto ansiaba, esto es, producir una escritura que permanece de pie, que se sostiene por sí misma, más allá de los acontecimientos que le dieron origen, más allá y más acá del incesante paso del tiempo.

Referencias bibliográficas

- AA.VV. (1998) "Esto no es un balance". Suplemento Radar libros. Diario *Página 12*. 27 de diciembre.
- AUMONT, J. (1998) *El rostro en el cine*. Barcelona. Editorial Paidós.
- BARON BIZA, J. (1999) *El desierto y su semilla*. Buenos Aires. Editorial Simurg. Segunda Edición.
- DELEUZE, G. (1983) Cours Vincennes – St. Denis: Bergson, proposiciones sobre el cine - 18/05/1983. www.webdeleuze.com
- DELEUZE, G. (1994) *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona. Editorial Paidós.
- DELEUZE, G. (2002) *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid. Arena Libros.
- DELEUZE, G. – GUATTARI, F. (1995) *¿Qué es la filosofía?* Barcelona. Editorial Anagrama.
- DIDI-HUBERMAN, G. (1997) *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires, Editorial Manantial.
- DILON, A. (1998) "El desierto y su semilla". Revista *El ciudadano*. Rosario, octubre.
- FOUCAULT, M. (1999) "Prefacio a la transgresión", en *Entre filosofía y literatura*. Obras Esenciales, Vol. I. Barcelona. Ediciones Paidós.
- KRISTEVA, J. (1999) *El porvenir de la revuelta*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.
- ROBBE-GRILLET, A. (1973) *Por una novela nueva*. Barcelona, Editorial Seix Barral.
- ROBIN, R. (1996) *Identidad, memoria y relato. La imposible narración de sí mismo*. Buenos Aires, Cuadernos de Posgrado, Facultad de Ciencias Sociales/CBC – UBA.
- ROSA, N. (1997) *La lengua del ausente*. Buenos Aires. Editorial Biblos.
- SAUVAGNARGUES, A. (2006) *Deleuze. Del animal al arte*. Buenos Aires, Amorrortu/Editores.
- TARIFEÑO, L. (1998) "De Fogwill a Lewis Carroll: Los autores que marcaron el rumbo". Anuario *Rolling Stone*. Buenos Aires, diciembre.

MARÍA SOLEDAD BOERO

Universidad Nacional de Córdoba (Argentina)